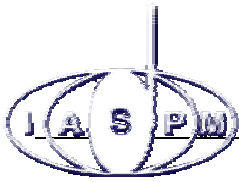
Elizabeth Travassos
Brasil

Perfis culturais de estudantes de música

Introdução

Toda investigação coloca em jogo a história pessoal do investigador, seus interesses e motivações no campo da ciência, o lugar institucional que ocupa e suas limitações. Começo o texto com este truísmo para lembrar certos aspectos metodológicos da pesquisa que está em sua origem. Trata-se de uma investigação sobre as fronteiras culturais do gosto musical, tendo como universo empírico os estudantes do Instituto Villa-Lobos da Universidade do Rio de Janeiro. A escolha está ligada à minha condição de antropóloga que trabalha numa escola de música.[1] Estar "fora do lugar" é próprio dos antropólogos quando estão em pesquisa de campo: isso serviu como estímulo para esse estudo etnográfico cujo cenário é o próprio *campus*. A escolha tem ligação também com a proposta de não limitar a etnomusicologia ao estudo da música em sociedades "primitivas" e comunidades rurais.

[1] A pesquisa, intitulada "Vocações musicais e trajetórias sociais de estudantes de música: o caso do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO", é apoiada pelo CNPq (Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico/MCT/Brasil) desde 1998. Ao longo dos anos, contei com a colaboração dos seguintes estudantes (alguns já formados), a quem agradeço as idéias valiosas incorporadas ao trabalho: Letícia Martins Dias (voluntária, 1998), Daniel Rousseau (bolsista IC/CNPq, 1998), Vera Maria Alves de Andrade (bolsista IC/CNPq, 1998-1999), Marcelo de Castro Lopes (bolsista de IC/CNPq, 1999), Cláudio Andrés Barría Mancilla (bolsista PIBIC/UNIRIO, 2000-2001), Cláudia Maria Villar Caldeira (bolsista IC/UNIRIO, 2000-2001).

O objetivo da pesquisa é descrever a variedade de universos culturais que convergem para a escola e, a partir daí, refletir sobre as fronteiras culturais do gosto musical. Neste texto discuto de forma abreviada aspectos metodológicos da construção dos perfis de estudantes, apresentados em seguida. Convém advertir que não trato diretamente de "música popular",[2] mas de um universo estudantil largamente identificado com samba, choro, MPB e bossa-nova, repertórios que integram a música popular, no Brasil. A UNIRIO implantou, em 1998, um Bacharelado em Música Popular Brasileira, curso que responde à demanda representada por esses alunos e aos ideais de um grupo de professores da escola.[3]

Quadro teórico

Uma escola superior de música é uma instituição que dá a ver, com especial clareza, que o "bom gosto é uma forma poderosa de controle social" (Becker 1998:108). A frase de Howard Becker encerra uma visão sociológica que esvazia o fenômeno do gosto da substância que o senso comum lhe atribui. Falar de bom gosto é falar de reivindicações de uma sensibilidade superior, ou do privilégio de uma educação refinada; inversamente, o mau gosto pode ser "explicado" por deficiências na sensibilidade ou na distribuição social dos benefícios da educação e cultura. Estamos, pois, em território de diferenças e conflitos que, freqüentemente, tiram sua força do fato de se apresentarem como puramente estéticos e, portanto, desvinculados do terreno social (Bourdieu 1982). Por outro lado, explicações economicistas – correntes em alguns ambientes sociais – fazem a redução do gosto à estrutura de classes, sem qualquer preocupação de investigação empírica.

Ao lidar com as fronteiras do gosto musical, lidamos obrigatoriamente com a

[2] Os termos "povo" e "popular" são ambíguos. Designam ora a totalidade de um grupo étnico ou nacional (o povo brasileiro), ora as classes inferiores de uma sociedade estratificada (opondo-se, então, a elite). Os estudantes da escola superior à qual faço referência provêm em geral das classes médias da sociedade. A "música popular" que tocam, compõem e ouvem também não é, necessariamente, a das classes populares.

[3] O Instituto Villa-Lobos oferece os seguintes cursos: Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Música; Bacharelados em Canto; em Instrumentos (Clarineta, Contrabaixo, Fagote, Flauta, Oboé, Piano, Saxofone, Trompa, Violão, Viola, Violino, Violoncelo); em Composição, Regência e Música Popular Brasileira.

constituição e reprodução de uma hierarquia *cultural* – irredutível às hierarquias social e econômica*.* As escolas superiores de artes são instituições que reproduzem essa hierarquia. Asssim, as carreiras estudantis e os perfis culturais de estudantes não podem ser descritos como se fossem alternativas igualmente valoradas e igualmente disponíveis para quaisquer indivíduos. Esses, contudo, não são temas confortáveis em alguns meios culturais. Ao contrário, eles podem ser percebidos como irrelevantes ou impróprios.[4]

A orientação básica da pesquisa provém da etnografia da música, tal como a concebem Alan Merriam (1982 [1964]) e Anthony Seeger (1992). A etnografia não define-se pelo tipo de agrupamento social focalizado (tribos, aldeias, sociedades complexas), mas pelo fato de focalizar – pressupondo sua existência numa totalidade – os sons musicais, os atores sociais, outras objetivações culturais e formas expressivas, tais como mitos, ritos, instituições, movimentos corporais etc. Dessa proposta, retenho como ponto básico a convicção de que compreender a música é mais do que analisar os sons.

Além da etnografia, outra contribuição teórica importante para o entendimento das fronteiras do gosto nas sociedades modernas é a “crítica social do juízo estético” (Bourdieu 1979), fértil no exame das crenças que sustentam os campos artísticos nessas sociedades. Ao mesmo tempo em que devolve o gosto à sua condição de fato social, criticando o economicismo, pode vê-lo não somente como realidade externa, objetiva, mas também como realidade subjetiva. Por isso, “os juízos mais pessoais são juízos coletivos” (Bourdieu 1982:164). Dado o tipo de investigação que faço, tendo como objeto sistemas de representações e carreiras de indivíduos dentro de uma instituição de formação de músicos, as tangências com a sociologia da cultura são importantes.[5]

[4] O etnomusicólogo Bruno Nettl (1995), que escreveu sobre uma “típica” escola de música superior nos Estados Unidos, refere-se ao receio de abordar um assunto que pode soar outré.

[5] O termo “carreira” engloba tanto o conteúdo de um processo temporal que envolve transformação nos papéis e posições sociais do indivíduo quanto seu conteúdo moral, que diz respeito às avaliações e significados dessa transformação (v. a idéia de "carreira moral" de Erwin Goffman 1996).

Problemas de método

1. Uma etnografia no *campus*

A pesquisa de campo etnográfica focalizando frações das classes médias urbanas não é novidade na antropologia brasileira e seu desenvolvimento vincula-se, em boa medida, aos trabalhos de Gilberto Velho (1973, 1974, 1998, entre outros). Essa elaboração local, tributária da chamada Escola Sociológica de Chicago, ocorreu paralelamente a movimentos mais amplos da antropologia. Entre outros efeitos das mudanças promovidas pela etnografia praticada na própria sociedade do etnógrafo, registra-se a quebra da "assimetria arquetípica" entre pesquisador e pesquisado.[6]

Dois feixes de questões emergem em conseqüência. O primeiro centra-se na crítica à chamada escrita "realista" que se consagrou desde Malinowski e outros (v. Clifford 1998). O segundo sobre o próprio conceito de cultura enquanto totalidade dotada de consistência interna, concebido em moldes funcional-estruturalistas. Nas palavras de George Stocking Jr.:

> "Na medida em que diminuíram as diferenças observáveis manifestas entre os povos, a cultura passou a ser perseguida nas frestas da homogeneidade avassaladora. Nesse contexto, houve uma percepção crescente do caráter problemático do conceito central em cujos termos a alteridade foi, durante muito tempo, interpretada por antropólogos".[7]
>
> (1992:360)

As sociedades contemporâneas passam por um processo de "suavização do contraste cultural", concorda Clifford Geertz. Diante disso, "os antropólogos simplesmente

---

[6] Em sua versão "clássica", resumida por George Stocking, Jr. (1992), a pesquisa antropológica é uma atividade de cientistas euro-americanos de pele clara estudando outros povos, de pele escura. A mesma imagem, com ligeiras modificações, aplica-se à Etnomusicologia e ao Folclore Musical: o pesquisador com formação musical acadêmica e experiência social urbana recolhe canções entre camponeses e trabalhadores rurais.

[7] V. Stocking, Jr. (1992:360): "As the manifestly observable differences between peoples diminished, culture was pursued into the crevices of encroaching homogeneity. In this context, there was an increasing sense of the problematic character of the central concept in terms of which otherness had long been interpreted by anthropologists".

terão que aprender a compreender diferenças mais sutis, e seus textos talvez se tornem mais sagazes, ainda que menos espetaculares ”(Geertz 2001:68).

A pesquisa que apresento não escapa aos problemas inerentes aos dois feixes de questões, embora eu não procure resolvê-los por meio de experimentações na escrita e nos meios de representação da realidade cultural, o que tem sido advogado por alguns adeptos das etnografias pós-modernas. De qualquer maneira, as circunstâncias da pesquisa no *campus* evidenciam que o discurso etnográfico sobre os estudantes é um entre outros discursos quotidianamente produzidos, por colegas professores, administradores, alunos, que também têm como objeto diferenças internas ao alunado, hierarquias e conflitos estéticos. Mais claramente do que em outras situações, percebo que o relato etnográfico contrasta com outras percepções do universo estudantil da mesma instituição.

Velhos problemas da pesquisa de campo persistem nessa experiência num pequeno *campus* universitário no Rio de Janeiro: como controlar a intervenção da subjetividade dos observadores? como generalizar a partir de informações fornecidas por alguns indivíduos? como lidar com a “fofoca” sem violar limites éticos e sem ignorar essa fonte de informações? Deve-se acrescentar que não “volto para casa” ao final de certos períodos bem delimitados. A atividade de pesquisa mistura-se, na prática, com a rotina, de tal forma que conversas com estudantes, no café, e perguntas em sala de aula podem converter-se em dados. O que escrevo é lido pelos colegas professores que são membros da comunidade científica, por superiores hierárquicos que respondem pela instituição e pelos próprios estudantes. Como as escolas são sensíveis à possibilidade de estarem sendo avaliadas, procuro deixar claro que não faço diagnósticos do ensino e funcionamento institucional. [8]

[8] Margarete Arroyo (1999), que fez pesquisa de campo em uma escola de música, observou o fenômeno da ansiedade dos dirigentes diante dos possíveis resultados da investigação.

2. Representatividade da amostragem

A pesquisa de campo envolve, além da observação, entrevistas com alguns alunos, a partir de um roteiro flexível. Paralelamente, procuramos obter uma visão panorâmica da população estudantil com base em fichas de alunos na Secretaria e nas Informações Estatísticas que mostram o total dos estudantes em cada curso, a cada semestre, distribuídos por sexo. Constituímos, ainda, um banco de dados a partir de dois questionários, o primeiro aplicado em 1999 a 157 alunos dos diversos cursos, o segundo em andamento.[9]

Amostragem é uma manifestação específica de um problema maior da investigação científica, que tem correspondência com a figura da sinédoque: trata-se de eleger a parte que representa adequadamente o todo. O problema da amostragem afeta, pois, não só a escolha de casos, de indivíduos a serem entrevistados, de canções a serem analisadas etc., mas qualquer descrição, já que, em qualquer representação de processos culturais por meio da escrita, partes são incluídas e partes "esquecidas" ou subtraídas (Becker 1998:67; v. Clifford 1998 sobre a descrição etnográfica como sinédoque). Isso não significa que não se possa ser exaustivo – a descrição de um universo *deve ser* exaustiva, isto é, deve ser coerente com a regra de inclusão/exclusão estabelecida durante a análise.

Há também o problema de delimitar o *todo* que será representado pela amostra (Becker 1998:70). A totalidade dos estudantes é sempre um conjunto provisório, pois os alunos transitam entre as várias condições possíveis no percurso entre o ingresso e a formatura ou abandono de curso. O número total de estudantes que freqüenta regularmente os cursos do Instituto Villa-Lobos é estável durante alguns meses, no máximo, de sorte que as amostras não podem ser calculadas em termos numéricos absolutos.

A amostragem aleatória do questionário é contrabalançada nas entrevistas com indivíduos escolhidos conforme um planejamento geral da investigação e o desenvolvimento de questões específicas. Essa combinação de dois tipos de amostras

[9] O primeiro questionário foi elaborado por Vera Maria Alves de Andrade, que escreveu sobre as atividades profissionais dos estudantes (Andrade 1999).

atende à preocupação de focalizar estudantes com interesses e histórias variadas, evitando-se circular apenas entre os que têm maior visibilidade (por motivos que variam muito) para os pesquisadores.

3. Tipos, tribos ou perfis?

Os estudantes dizem, às vezes, que reconhecem as “tribos” do *campus*: a palavra assinala a percepção de diferentes estilos de vida e preferências musicais, bem como de tendências ao estabelecimento de relações mais intensas e contínuas entre determinadas pessoas. Mas não creio ser correto falar de subculturas no interior da população estudantil. A identidade de estudante de música é compartilhada e o estabelecimento de relações mais ou menos transitórias não encontra barreiras intransponíveis nas diferenças entre estilos de vida e opções estéticas. São constituídas e desfeitas, continuamente, relações de amizade e amorosas que se convertem em relações musicais e profissionais. O que as caracteriza, contudo, é sua relativa fluidez (o conceito de rede social, de Clyde Mitchell, 1969, é aplicável).

Isso não significa que não se percebam regularidades, a partir das quais elaborei os “perfis” apresentados adiante. O termo foi escolhido para evitar a confusão com *tipos*, categorias de pessoas elaboradas a partir de um certo número de traços compartilhados. Os perfis não agrupam indivíduos empíricos. Além disso, a tipificação exige que se ignorem as complexidades de cada indivíduo mediante a redução a traços básicos que tem em comum com outros indivíduos.[10] Nessa operação, podem ser jogados fora elementos importantes para a análise das vocações, sua constituição, confirmação ou frustração, em trajetórias específicas.

Os perfis aproximam-se mais dos *tipos ideais* de Max Weber, construções de pensamento que não resultam de uma média de traços empíricos observados. Sua força não está na generalização a partir da média de casos individuais, mas na generalização a partir da especificidade dos fenômenos (v., a respeito da distinção entre tipo ideal e tipo

[10] Quando se fala da “mulata” como tipo brasileiro, agrupam-se indivíduos do sexo feminino em função de poucos traços, como a cor da pele e certa sensualidade (idealizada, atribuída). As mulheres que correspondem ao tipo são diferentes quanto a um sem número de aspectos.

obtido a partir da média, Weber 1998:127).[11] Trata-se de uma forma de conceituação própria das ciências humanas, que apresenta um quadro ideal, não-contraditório, dos eventos. É uma *utopia* que se obtém acentuando imaginariamente certos elementos da realidade:

> "Obtém-se um tipo ideal mediante a acentuação unilateral de um ou de vários pontos de vista e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos isoladamente dados, difusos e discretos, que se podem dar em maior ou menor número ou mesmo faltar por completo, e que se ordenam segundo os pontos de vista unilateralmente acentuados, a fim de se formar um quadro homogêneo de pensamento. É impossível encontrar empiricamente na realidade este quadro, na sua pureza conceitual, pois trata-se de uma utopia".
>
> (Weber 1998:118)

Nesse sentido, não é um fim, mas um meio para o exame da realidade empírica. Como os perfis de que falo se referem a pessoas e não a processos e instituições (que constituem a exemplificação de Weber), o caráter de síntese imaginária os torna semelhantes a personagens de ficção:

> "...as personagens têm maior coerência dos que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais; pense-se na banalidade exemplar de certas personagens de Tchecov ou Ionesco); maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente".
>
> (Rosenfeld 1976:35)

[11] Diz o autor: "A diferença entre conceitos genéricos simples, que apenas reúnem as características comuns a diversos fenômenos empíricos, e os tipos ideais genéricos [...] é fluida nos pormenores. Mas nenhum conceito genérico possui, enquanto tal, um caráter 'típico', como também não existe um tipo 'médio' puramente genérico. Sempre que falamos de grandezas 'típicas' – como na estatística, por exemplo – encontramos algo que é mais do que um mero termo médio. Quanto mais se tratar de classificações de processos que se manifestam na realidade de uma forma maciça, tanto mais se tratará de conceitos genéricos. Pelo contrário, quanto mais se atribui uma forma conceitual aos elementos que constituem o fundamento da significação cultural específica das relações históricas complexas, tanto mais o conceito, ou o sistema de conceitos adquirirá o caráter de tipo ideal. Porque a finalidade da formação de conceitos de tipo ideal consiste sempre em tomar rigorosamente consciência não do que é genérico, mas, muito pelo contrário, do que é específico a fenômenos culturais" (Weber 1998:127).

Perfis

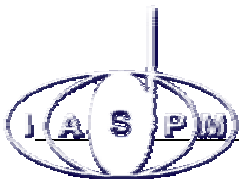
1. O devotado

Chamo “devotado” ao estudante que desenvolve uma atitude de devoção à música, que se manifesta como devoção a um instrumento, ao canto ou à composição: é a concentração dos esforços num determinado tipo de prática musical que define o perfil. A relação que o devotado mantém com a música envolve sacrifício, disciplina e, no limite, sofrimento (físico e psíquico).[12]

A atitude de devoção que caracteriza esse perfil pode estar presente em músicos de orquestra, grupos de *jazz* ou qualquer tipo de conjunto. Mas tem relação com a trajetória que conduz ao desempenho do papel de solista. As expectativas de uma carreira de solista são mais comuns entre violinistas, pianistas, cantores, saxofonistas etc. – isto é, entre intérpretes para os quais existe volumoso repertório de solos ou que praticam gêneros musicais que demandam a atuação de solistas (como o *jazz*, a canção etc.). Assim, há mais chances de se encontrar entre esses a atitude devotada.

A devoção implica na renúncia a atividades que possam roubar tempo da prática musical. O devotado enfrenta longas horas de estudo diário – freqüentemente solitário – que parecem intoleráveis para outros estudantes. Ele avalia seus colegas a partir de seu próprio *standard*, motivo pelo qual eles aparecem, muitas vezes, como desleixados, pouco preocupados com o domínio técnico e com a superação de dificuldades.

A valorização dos esforços concentrados e a auto-exigência de desempenho excelente têm como conseqüência a necessidade de estudo intenso e continuado, imprescindível para conjurar o medo do erro que compromete a qualidade da *performance*. O medo de errar é proporcional ao risco ao qual o músico se expõe: o do concertista é maior que o de instrumentistas que tocam em uníssono com os colegas. A responsabilidade pela *performance* do solista recai sobre seus ombros, individualmente.

[12] No contexto de sua análise do recital, observando a ansiedade e o esforço físico de instrumentistas e cantores, Henry Kingsbury também serviu-se da imagem da devoção: “The word ‘devotion’ would also be appropriate to their roles as musical perfomers” (1988:134).

Também é grande o risco do compositor que submete sua obra ao público e à crítica. Com isso, tende a ser alta a aposta de um estudante devotado.

Se as ambições se frustram, produz-se o ressentimento que Bernard Lehmann (1998) identificou nos instrumentistas parisienses a quem o sistema pedagógico prometeu uma carreira de solista, mas que acabam nas fileiras das orquestras. Kingsbury, nos Estados Unidos, fala de algo semelhante, o "sentimento anti-orquestra" dos estudantes do conservatório que já estão engajados profissionalmente em uma orquestra: o compromisso com o conjunto é encarado como ameaça ao desenvolvimento individual (Kingsbury 1988:54).

Ao contrário de outros profissionais da música que podem satisfazer-se com os bastidores, o devotado define-se como músico cuja prática culmina numa exposição pública individual, na *performance* ou na representação de sua obra de compositor.

O desenvolvimento técnico e expressivo muito especializado gera estudantes que não desejam "perder tempo" com atividades que não estão diretamente relacionadas ao objeto de sua devoção. O curso na escola superior pode representar, então, uma sobrecarga de tarefas divorciadas do objetivo do estudante.

2. O versátil

O versátil é quase a imagem no espelho do devotado: toca vários instrumentos, canta, faz arranjos, dirige espetáculos musicais, dá aulas, monta ou compõe trilhas sonoras e *jingles*. Sua máxima pode ser "não recuso trabalho", como ouvimos de um aluno. Considera que a especialização fecha seus horizontes estéticos e profissionais. A versatilidade pode manifestar-se como disposição para experimentar repertórios musicais e tipos de atuação profissional variados. Com isso, o versátil tem, necessariamente, familiaridade com a música popular e maior intimidade com o campo da produção industrial.

O versátil tende a ser atraído pelos cursos de Licenciatura em Educação Artística e Música Popular Brasileira; não está ausente dos cursos de Composição e Regência.

Mas raramente procura os de instrumento e canto, que solicitam concentração dos esforços numa direção.

A carreira escolar do versátil pode alterar seu perfil: afinal, escolas de música em nível superior, por mais afastadas que estejam do modelo oitocentista do conservatório, guardam algo de sua missão de inculcar a devoção à música. Por isso, o ingresso de um versátil num curso de instrumento ou canto, quando ocorre, pode dar lugar a uma mudança de rumo. Conhecemos um estudante de violoncelo que tocou violão em grupos de música popular e guitarra em uma banda de *rock*, antes de entrar na escola de música. Após várias experiências profissionais distantes do mundo das artes, escolheu o curso de violoncelo por acreditar que sofreria menos concorrência. A escolha ainda estava ligada à lógica da versatilidade, mas o percurso escolar fez com que seu esforço se concentrasse num único instrumento.

A versatilidade é uma estratégia consciente de inserção no mercado, mas não seria correto associar o versátil ao profissional orientado para o mercado, em oposição ao devotado, orientado para a arte. Assim apenas repetiríamos uma dicotomia que é parte da ideologia carismática ou "romântica" da arte. Ambos têm preocupações com o mercado e ambos desenvolvem concepções estéticas. Para o devotado, entretanto, igualar arte e trabalho é profanar o culto à música.

O versátil encontra menos eco na instituição escolar porque sua não-especialização não constitui virtude reconhecida nos meios musicais acadêmicos. Por isso, pode sentir necessidade de defender-se de uma eventual estigmatização destacando a presença de um elemento unificador de suas várias habilidades – seu estilo.

O versátil é, geralmente, um profissional autônomo que só mantém vínculo empregatício durante períodos curtos. Seu pragmatismo diante do mercado tende a afastar, como sonhos fantasiosos, aspirações ao estrelato. Ao mesmo tempo, identifica-se com os bastidores de maneira positiva e valoriza os ofícios da fábrica musical que geralmente estão ocultos do público: arranjo, produção musical e outras tarefas requisitadas em estúdios de gravação.[13]

[13] Luciana Requião (2001), em pesquisa sobre o professor de música que atua em aulas particulares e escolas livres, apresenta diversos depoimentos interessantes com relação à versatilidade. O baixista Adriano

3. O *entrepreneur*

O *entrepreneur* caracteriza-se pelo pragmatismo e preocupação com as formas de inserir-se de maneira rentável no mercado. Encara sua relação com a música como um meio de ganhar a vida que atende aos ditames da vocação, mas que não pode ser avaliado apenas em função disso. As aspirações de estabilidade financeira são assumidas como uma ambição legítima. A máxima do *entrepreneur* é "eu tenho o pé no chão", como ouvimos dizer um estudante.

Como o sentimento de vulnerabilidade financeira é comum entre estudantes que já são ou serão músicos profissionais, o que distingue esse perfil é o desejo ostensivo de transformar a música em atividade financeiramente rentável. O *entrepreneur* reclama da acirrada concorrência em certos setores e da condição subalterna do músico na indústria cultural. Queixa-se também dos músicos que não "estudaram" (não estiveram em escolas de música) e tornaram-se astros da noite para o dia. Revolta-se diante dos "filhinhos-de-papai", jovens que não precisam trabalhar e têm o privilégio do diletantismo.

Dentre os valores constitutivos da identidade desse músico, estão o "realismo" e certo desprezo por divagações estéticas. Quando toca na noite, não enfeita a vida boêmia com o *glamour* que ela costuma ter para certos setores da sociedade. Preocupa-se com a administração de sua carreira e valoriza o tino para negócios, qualidade praticamente ignorada pelas escolas de artes.

O *entrepreneur* assume as tarefas de oferecer seus serviços e negociar contratos. Por isso, tem não só tino comercial como a disposição de desbravador que elabora e executa projetos especiais na área da música, para os quais busca patrocínio e divulgação. Também oferece serviços de musicografia por computador, monta pequenas empresas de produção de CDs, cria grupos de repertório não-convencional. Como se vê, desenvolve alguma versatilidade, aliando várias competências técnicas, musicais e outras. Com isso, ainda que tenha restrições estéticas à música de sucesso midiático e

Giffoni diz: "ser competente é estar apto a trabalhar no maior número de situações profissionais possíveis". O presidente do Sindicato dos Músicos, Vitor Neto, observa: "hoje você não pode mais ser o saxofonista. Você tem que fazer um curso de como operar mesa de som (...) tem que produzir... dar aulas. Acho que hoje você não pode mais ser só o músico instrumentista, tem que fazer muita coisa".

fácil comercialização, não se recusa a praticá-la, pois precisa manter-se em sintonia com a demanda.

4. O eleito

O *entrepreneur* opõe-se, sob diversos aspectos, ao eleito. Este escolhe as mais valorizadas carreiras no campo da música – compositor ou regente – e não sente-se pressionado a ingressar no mercado de trabalho, pois sua família dispõe de recursos econômicos e apóia a escolha de um(a) filho(a) que se dirige para um campo artístico. A perspectiva do eleito é dedicar-se aos estudos durante bastante tempo, no Brasil ou no exterior, dando continuidade à sua formação musical em cursos de pós-graduação. As carreiras de instrumentista exercem pouca atração sobre o eleito, que também não se inclina pelo magistério, assim como não sofre ansiedade diante da perspectiva de ganhos instáveis.

Oriundo de famílias que aliam recursos econômicos e culturais – e é precisamente aí que reside sua eleição –, esse perfil caracteriza-se ainda pela iniciação precoce à música por meio de professores particulares, frequentação de músicos, concertos e ambientes intelectuais. Sua curiosidade é ampla e abrange outras áreas artísticas além da música, como teatro, cinema e literatura.

O eleito não tem, necessariamente, identificação com determinado estilo ou repertório musical e cultiva certo ecletismo como via de construção de uma carreira individualizada. Se a religião da arte rege as escolhas do devotado, se o pragmatismo rege as do versátil e do empreendedor, são as determinações subjetivas, atribuídas à personalidade, que governam o projeto do eleito. Dentre todos os perfis, o do eleito singulariza-se por desconhecer as pressões financeiras sobre o desenrolar da carreira.

5. O adepto da música popular e das fusões

A escola de música da UNIRIO atrai um bom número de estudantes que são ou desejam ser músicos, porém não querem estar limitados ao estudo da chamada música erudita. O contato com esse universo estudantil permite delinear o perfil de um praticante de música popular, geralmente crítico do eurocentrismo e da hierarquização de repertórios vigente no *establishment* escolar.

Deve-se observar que sua defesa da música popular baseia-se em critérios que não são estranhos ao mundo da música erudita: invocam-se os valores de originalidade da criação, alto nível da técnica, complexidade da fatura, autenticidade da expressão. Ao mesmo tempo, o adepto da música popular identifica problemas e carências na formação do músico erudito, tais como dependência da partitura e incapacidade de improvisar.

O nacionalismo cultural arraigado nos meios artísticos brasileiros e a tendência a tomar popular como sinônimo de nacional podem manifestar-se nas escolhas desse músico. Sua adesão à música popular faz-se acompanhar da preocupação constante com a manutenção da qualidade. Tem aversão à massificação e aos fenômenos de redundância e comercialismo que caracterizam a indústria cultural. O adepto da música popular identifica-se com certos repertórios: samba, choro, MPB e bossa-nova. Os três primeiros passam por um processo de “canonização” ou “classicização”, no Brasil, que está relacionado com a criação de cursos superiores de música popular. A bossa-nova, por sua vez, está associada, desde sua gênese, à sofisticação musical e a segmentos intelectualizados da classe média.

Portanto, os repertórios de um adepto da música popular e de um músico erudito são diferentes, mas eles compartilham valores estéticos. Não surpreende a relativa facilidade de integração do estudante adepto da música popular ao ambiente da escola. Ele encontra eco em alguns de seus professores e, seguramente, no projeto pedagógico do novo curso de Música Popular Brasileira.

6. O “brincante” ou entusiasta do folclore

Brincante – aquele que brinca – é palavra corrente na fala popular da região Nordeste e designa aqueles que dançam, cantam, representam e se divertem divertindo o público nas muitas danças dramáticas da tradição popular. O renascimento do interesse pela música folclórica, nos anos 1990, tem forte ligação com o mundo estudantil. É nesse contexto que surge, na escola de música, um entusiasta do folclore que se engaja em produções musicais-teatrais inspiradas nos espetáculos populares. Característico desse perfil é o ideal de combinar a atividade artística com pesquisa de campo e bibliográfica sobre o folclore.

Convém sublinhar que estamos lidando com estudantes oriundos de segmentos das classes médias. O entusiasmo pelo folclore é parte da crítica ao modo de vida burguês, o que não deixa de recordar certas manifestações de contracultura dos anos 1960. O brincante venera as raízes, aquilo que há de profundo e sólido na cultura brasileira, partilhando, com o adepto da música popular, certas inclinações nacionalistas.

O entusiasta do folclore encontra pouco apoio na escola, pois os repertórios que elege não são considerados, no Brasil, apropriados para músicos profissionais: quando muito, são fonte de inspiração para compositores. A escolha do folclore pode causar estranheza, dentro do *campus*, quando não gera suspeitas de falta de disposição para estudar.

O brincante procura imprimir a seus produtos e *performances* a espontaneidade própria da festa popular. Os espetáculos de que participa terminam, invariavelmente, numa roda alegre onde dançam e cantam artistas e público, juntos, numa espécie de *communitas*. Valorizam-se empreitadas coletivas reunindo músicos, atores, dançarinos, artistas plásticos, pesquisadores. Coerentemente, teatro musical, circo e ópera são os veículos privilegiados de expressão, tomando o lugar dos recitais. Valorizam-se também as ocasiões de expressão liberta da necessidade de “fazer perfeito” que impera no mundo da música de concerto e, a seu modo, no *show business*. A desestetização é compatível com os anseios políticos e morais do brincante, que fala da necessidade de conhecer o Brasil e resistir à homogeneização cultural e à falência de valores no mundo contemporâneo.

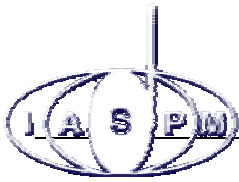
7. O músico de congregação religiosa

Trata-se de um fiel de igreja protestante que teve iniciação musical na igreja e nela atua profissionalmente (com ou sem remuneração, pouco importa). Pode estar ligado também ao mercado musical especializado em música sacra. De qualquer forma, a igreja ou a religião tendem a absorver o interesse musical.

Todos os repertórios musicais são classificados por esse músico em dois blocos opostos: "música sacra" e "música do mundo". Os critérios usados na classificação são doutrinários e estéticos. Os traços básicos desse perfil são a ênfase na música vocal e na prática musical congregacional (ritual ou de entretenimento), restrições ao virtuosismo e concepção funcional da música.

Deve-se levar em conta que pesa sobre algumas igrejas evangélicas a suspeita de não fornecer formação musical adequada e de incutir preconceitos contra músicas profanas. Isso, aliado à necessidade de defender-se do estereótipo do "crente" – uma imagem negativa, caricatural, arraigada nas classes médias cariocas, e que visa mais o protestante das camadas populares –, explica porque são discretos os estudantes que se dedicam integralmente à música sacra em igrejas protestantes. A instituição escolar praticamente ignora sua opção.

O músico de congregação religiosa está convicto de que Deus está na origem tanto de sua escolha individual como da própria música. A descoberta da vocação é o reconhecimento de um talento dado por Deus, que deve ser retribuído com trabalho e estudo. O músico com esse perfil tem, ademais, uma visão transcendente da natureza mesma da música. Valorizada por seu potencial de educação e mesmo de salvação das almas, ela torna seus praticantes responsáveis pelo desempenho de funções básicas dentro dos cultos e na vida comunitária. "Eu acredito na divindade da música. Deus é um ser cercado por música", explicou-nos com desenvoltura um aluno do Instituto Villa-Lobos.

***

Os sete perfis foram traçados basicamente a partir de repertórios musicais (folclore, música sacra, MPB/samba/choro/bossa-nova), de atitudes (concentração ou dispersão, pragmatismo ou gratuidade para com a música) e do modo como se combinam preocupações estético-musicais e outras. Ao elaborá-los, tivemos em mente recobrir as tendências mais importantes que observamos nas trajetórias dos estudantes de música. O entusiasmo pelo folclore, por exemplo, não pode deixar de ser observado porque constitui uma tendência que renova um ideário estético-político com longa história na cultura brasileira. Entretanto, a prática de repertórios folclóricos corresponde, em termos estatísticos, a uma fração bastante pequena dos estudantes consultados por questionário. Assim, não é a representatividade numérica da tendência que justifica a elaboração de um perfil.

Tipos ideais são recursos que permitem ao investigador retornar ao mundo empírico para investigar processos históricos singulares. Minha descrição dos perfis, da mesma forma, encerra este texto, mas não a pesquisa sobre as vocações de estudantes de música, que prossegue com a tentativa de delinear mais nitidamente esses perfis e esboçar outros.

Bibliografia citada

Andrade, Vera Maria Alves de. 1999.
Atividades profissionais dos estudantes do Instituto Villa-Lobos. Relatório de pesquisa de Iniciação Científica (Projeto “Vocações musicais e trajetórias sociais de estudantes de música: o caso do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO”). Rio de Janeiro, inédito.

Arroyo, Margarete. 1999.
Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, estudantes e professores. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Becker, Howard S. 1998.
Tricks of the Trade. How to think about your research while you’re doing it. Chicago: University of Chicago Press.

Bourdieu, Pierre. 1979.
La distinction. Critique sociale du jugement. Paris: Minuit.

_________________ 1982.
"O mercado dos bens simbólicos". In: *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Perspectiva.

Clifford, James. 1998.
A experiência etnográfica. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Kingsbury, Henry. 1988.
Music, talent and performance. A conservatory cultural system. Philadelphia: Temple University Press.

Geertz, Clifford. 2001.
"Os usos da diversidade". In: *Nova luz sobre a antropologia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Goffman, Erwin. 1996.
Manicômios, prisões e conventos. São Paulo: Perspectiva.

Lehmann, Bernard. 1998.
"O avesso da harmonia", *Debates, Cadernos da Pós-Graduação em Música,* 2. Rio de Janeiro: PPGM/CLA/UNIRIO, pp. 73-102.

Merriam, Alan. 1982.
The Anthropology of music. Evanston: Northwestern University Press.

Mitchell, Clyde. 1969.
Social networks in urban situations. Analysis of personal relationships in Central African towns. Londres: Manchester University Press.

Nettl, Bruno. 1995.
Heartland excursions. Ethnomusicological reflections on schools of music. Urbana : University of Illinois Press.

Requião, Luciana. 2001.
A atividade docente do músico-professor. Saberes e competências no âmbito das aulas particulares e das escolas de música alternativas. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO.

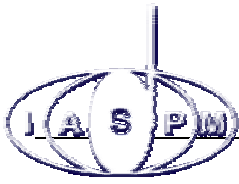
Rosenfeld, Anatol. 1976.
"Literatura e personagem". In: Candido, A , Rosenfeld, A , Prado, Décio A e Gomes, P. E. S. 1976. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva.

Seeger, Anthony. 1992.
"Ethnography of music", in: Myers, Helen, editora, *Ethnomusicology: an introduction*. New York: W. W. Norton.

Stocking, Jr., George W. 1992.
The ethnographer's magic and other essays in the history of anthropology. Madison: The University of Wisconsin Press.

Velho, Gilberto. 1973.
A utopia urbana. Rio de Janeiro: Zahar.

______________ (org.). 1974.
Desvio e divergência: uma crítica da patologia social. Rio de Janeiro: Zahar.

______________ 1998.
Nobres e anjos. Um estudo de tóxicos e hierarquia. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

Weber, Max. 1998.
“A ‘objetividade’ do conhecimento na ciência social e na ciência política” [1904]. In: Oliveira, Paulo de Salles, organizador, *Metodologia das ciências humanas.* São Paulo: HUCITEC/UNESP.